

月。

- 許俊雅、趙勳達策劃，「散發靜光的銀杏：新譯巫永福作品集」，《文學臺灣》第 77 期，2011 年 1 月，頁 235~277。
- 陳思和，《談虎談兔》，桂林：廣西師範大學出版社，2001 年 6 月。
- 陳思和、嚴紹盪主編，《跨文化研究：什麼是比較文學》，北京：北京大學出版社，2007 年 2 月。
- 黃英哲主編，《日治時期臺灣文藝評論集·雜誌篇·第二冊》，臺南：國家臺灣文學館籌備處出版，2006 年 10 月。
- 鄒易儒，《無政府主義與日治時期臺灣新文學——王詩琅之思想前景與文藝活動關係研究》，臺北：國立政治大學臺灣文學研究所碩士學位論文，2010 年 7 月。
- 龍瑛宗，〈讀書遍歷記〉，《民眾日報》，1981 年 1 月 28 日。
- 謝惠貞，〈巫永福「眠い春杏」橫光利一「時間」——新感覺派模写から「意識」の発見へ——〉，《日本台湾学会報》第 12 號，2010 年 5 月 31 日，頁 199~218。
- 藍博洲，《沉屍·流亡·二二八》，臺北：時報文化公司，1991 年 6 月。

——選自許俊雅《足音集：文學記憶·紀行·電影》  
臺北：萬卷樓圖書公司，2011 年 12 月

## 從新感覺派到「意識」的發現 論巫永福〈愛暈的春杏〉和橫光利一〈時間〉

◎謝惠貞\*

### 一、與《福爾摩沙》同人「異質性」的「苦節」

巫永福（1913~2008），是創刊於 1933 年，臺灣人最早的日語純文藝雜誌《福爾摩沙》裡極為核心的人物。然而，與同為該雜誌作家的張文環和吳坤煌等人不同的是，巫永福在戰後被批評為，小說並無表現出反抗精神的「異質」性存在。<sup>1</sup>

誠然此評價有一定來由，那麼究竟此一「異質性」如何具體地呈現在巫永福的態度及其小說表現上？

眾所周知，巫永福留日時代後期 1932 年 4 月到 1935 年 3 月，設籍於明治大學文藝科，曾直接受教於橫光利一。多年之後，巫永福有此回顧：

橫光利一則是直接指導我寫作的老師，他是新感覺派作家，強調將個人對外在事物的感覺描述出來，注重心理的描寫，我的小說創作受到他的影響。<sup>2</sup>

此外，他也如下強調過：

\*發表文章時為日本帝京科學大學兼任講師，現為文藻外語大學日本語文系專案助理教授。  
<sup>1</sup>陳芳明（1997 年），〈史芬克司的殖民地文學〉，《巫永福全集 19——續集·文學會議卷》（臺北：傳神福音文化公司，1999 年 6 月），頁 97。（以下略稱《全集》）。彭瑞金（1997 年）〈從政治派到文藝派——巫永福青年時期的小說創作〉，《全集 19》，頁 205。張文薰（2005 年），頁 38。  
<sup>2</sup>莊紫蓉（1997 年）的巫永福訪談紀錄〈自尊自重的文學心靈〉，《全集 18》，頁 321~322。

「苦節」這二字在當時的我的生活中及所有記憶中常常迴盪不散。就是說，我們在異民族日本人的統治之下，我們這些一小撮知識分子，都有共同的意志及願望，要求臺灣的進步，要求臺灣的現代化，而透過藝術文化的運動使大家更堅持我們漢家兒女的傳統精神，不被日本人同化而為日本皇民，乃是我們不可否認的原則。<sup>3</sup>

由於 1928 年的三·一五事件中，多數的日本共產黨員受到迫害；翌年的四·一六事件，更往擴大檢舉的方向發展。小林多喜二於 1933 年 2 月 20 日在警察署被拷問至死，從而不僅共產黨員，林房雄、中野重治等文學家也陸續宣言「轉向」，普羅文學步入衰退期。乃至 1932 年「勞農藝術家聯盟」解散，1934 年 2 月，「日本無產階級作家同盟（ナルプ）」也宣布解散。

普羅文學崩壞之後，置身東京且無左翼運動經驗的巫永福，與左翼色彩濃厚的「東京臺灣文化 circle」成員張文環、吳坤煌等一起組成中間路線穩健派的臺灣藝術研究會。據巫永福的回憶，他在東京留學時過著較為富裕的生活，因而其寄宿處，召開過組織「臺灣藝術研究會」的會議。<sup>4</sup>可以想見家境優渥的地主階級出身的巫永福，受到同人影響，而開始關注底層階級。巫永福以小說〈黑龍〉描繪出生於地主人家的黑龍在父母死後，開始寄宿在底層階級的親戚家的階級移動；乃至刻劃〈阿煌與其父〉，富裕出身的阿煌被父親禁止與底層階級的孩子遊耍。此類由上層階級的視點觀察底層階級的描寫，可說是出自於巫永福自身階級的產物。做為地主階級出身的殖民地作家，面對觸目可見的普羅文學運動，想必會感覺自己的出身猶如原罪一般吧！和張文環等中產階級出身的臺灣作家相比，執著於底層階級描寫的巫永福文學背後，除了共享著身為臺灣作家，因殖民地出身者的抗日「苦節」之外，不難窺見多了幾分地主階級出身所帶來的創作上的

<sup>3</sup>巫永福（1977 年），〈沖淡不了的記憶〉，《全集 6》，頁 67。

<sup>4</sup>許雪姬（1998 年），〈巫永福訪談紀錄〉，《全集 18》，頁 332~333。

「苦節」。「苦節」和他做為一名作家的「異質性」之間可以想見關係匪淺。那麼，身處從事過左翼運動的同人之中，即使抱持著不同「苦節」，一同以創作臺灣新文藝為目標的巫永福，是以怎樣的手法來實踐其文學表現？

筆者以為，認為臺灣知識分子應拒絕被「同化」的巫永福，從「苦節」所產生的文學反映論和向橫光利一學習「意識流」概念，都使得巫永福成為與其他臺灣作家「異質性」的存在。為了究明此一假設，本文將聚焦巫永福的「底層描寫」和「文體模仿」，分析巫永福短篇小說〈愛暈的春杏〉（《臺灣文藝》第 3 卷第 2 號，1936 年 1 月。以下略為〈春杏〉）。並且嘗試與橫光利一短篇小說〈時間〉（1931 年 4 月，本文中作品名標示為〈時間〉，物理現象標示為「時間」）做比較，分析共享「底層描寫」與「意識流」這二個主題的兩作中如何描寫「意識」。

## 二、「底層描寫」的苦節：二人的文學反映論

新感覺派時代的橫光利一抱持的文學觀，除了反覆被引用的諸如《文藝時代》創刊時的文句外，值得吾人注意的是「相信寫實遠不如結構的象徵性來的美。也就是將文學等同於雕刻的藝術」<sup>5</sup>。此文提出了橫光的文體，是先有象徵性的結構藍圖，再進一步「雕刻」細鑿成型的手法。

按照橫光利一的邏輯，他所說的「雕刻」指的是整頓外在的節奏、形式，而文體便是它的具現。有趣的是，另一方面，在刊登〈春杏〉的《臺灣文藝》第 3 卷第 2 號〈編輯後記〉裡，對該作品下了「可以看出相當地雕刻過的苦心之痕跡」的評語。然而，當時對巫永福如何「雕刻」並無詳盡敘述。<sup>6</sup>

<sup>5</sup>橫光利一（1941 年），解說頁。中譯由筆者自譯，以下引用日人作家學者及巫永福日文著作，皆由筆者自譯。

<sup>6</sup>在筆者關注到此小說之時，臺灣尚無中譯版，在日本也並未受到重視的〈春杏〉，往往因而排除在研究對象外。然而，關於〈春杏〉欠缺中譯版的理由，筆者認為，是因為《台灣文芸》受到檢閱被迫刪去所造成的。張恆豪（1997 年）〈觸探臺灣人文的深層記憶——《巫永福全集》出版的寓

應該不難推知的是，此處做為評語用的「雕刻」蘊含了，臺灣日語作家想擺脫歷來文體模仿時純粹的寫實手法之渴望。事實上，《福爾摩沙》1933年7月創刊號裡楊行東提出「和文的文藝表現！這是我們將來最應該大力鼓吹的武器」這樣的主張。<sup>7</sup>

想當然耳，這與巫永福〈我們的創作問題〉（《臺灣文藝》創刊號，1934年6月）中特別提出受制於漢文與和文的苦惱有所呼應，是意識著「鄉土文學·臺灣話文運動」的發言。對殖民地時期臺灣作家而言，以「借來的」日語創作時，是無法避免與文體纏鬥的。從而必然需要追求手法的精煉，也就是「雕刻」。<sup>8</sup>

因而值得注意的是，巫永福當時思索著以結構、文體為文學中心思想的文學觀，基於「科學的」「心理法則的認識」的創作方法。〈我們的創作問題〉中有言：

偶然的必然的物理的社會的諸狀態，自然地損傷並助長我們先天上的天賦之諸傾向，……如此創作方法是科學的是建立我們的精神歷史之物，成為我們對心理法則的認識，……描寫出的作品是文學性的，其效用若愈完全其價值愈能增大。（編按：底線為作者所加，以下相同）

值得玩味的是，橫光利一在他富有科學觀的文論〈關於文學的唯物論〉（《創作月刊》，1928年2月）中提過，「只要我們生存在現實中，就絕對

義與關失》，《全集19》，頁169中提到「市中的復刻本雖然收錄了原文，可惜其中第7、8、9、10頁都缺頁」。換言之，原文是在復刻前就已被撕去。筆者於吳三連臺灣史料基金會圖書館，發現了吳新榮寄贈的《台灣文芸》第3卷第2號。可惜的是，7~10頁的部分只剩下被切下的痕跡，有留下封面。但是，河原功所藏的複寫本封面蓋有檢閱印章。從河原氏（2009年）〈日本統治期台灣での「檢閱」実態〉（頁236~237）的調查看來，已製本的雜誌內容若和《台灣新聞紙令》抵觸，則切除該部分後販賣是被許可的，然而封面會印上「濟」表示檢查完畢的印章。由此可說明缺頁是因檢閱所造成。參考謝惠貞譯（2007年）〈愛暉的春杏〉，《文學臺灣》第64期（2007年10月），頁80~91。

<sup>7</sup>楊行東，〈台灣文芸界への待望〉，《フォルモサ》創刊號（1933年7月15日），頁2。

<sup>8</sup>謝惠貞（2009年）對此有詳盡的論述。

不可能跳脫出現實。我們與任何東西雖在這個緣故上無法不受資本主義的國家主義的藝術的速度影響，與此同時，我們的個性除了遵從這個現實的速度而變化之外，沒有其他的路」。由此，不難窺見橫光利一和巫永福之間存在某種共通且呼應的意識。

巫永福接著在前引文中，更進一步針對殖民地臺灣的現狀來說明何謂「社會的諸狀態」：

我們是臺灣人。我們持有我們在這個世界上出生的同時，如宿命般必然的遺傳性諸性向。……在此我們有無論如何必須關注之事。那就是根據我們的環境和時代，所造成的我們的屈折。……異文明的日本文化如何將我們變形？再者，西洋文化如何和日本文化同時地將怎樣的東西帶給我們？

下村作次郎，曾指摘《福爾摩沙》的創刊，受到日本文藝復興之影響。<sup>9</sup>據筆者攬觀日治時期報刊時常得見文藝復興一詞，<sup>10</sup>筆者也十分認同。若然，要論及文藝復興期（1932年後半~1937年中日戰爭開始），必然要提到巫永福的兩位恩師：橫光利一的〈純粹小說論〉（《改造》，1935年4月）和小林秀雄的〈私小說論〉（《經濟往來》，1935年4月5~8日），引領當時文藝議論的活躍情形。<sup>11</sup>〈純粹小說論〉，是以適應文藝大眾化做為目的所建構的理論，也是從純文學要如何和其大眾文學競爭讀者，

<sup>9</sup>下村作次郎（1995年）的學會報告論文裡有〈「文芸復興」（昭和8、9年）の台湾文学への波及——『フォルモサ』創刊の意味するもの〉（日本中國學會第47回大會，立命館大學大會）的篇名，雖向作者本人洽商，但為未刊行資料，未能得見。然而，從題名可以看出，這篇論文是〈文芸復興〉對《福爾摩沙》影響有關的先驅研究，筆者認為其重要性非常高。劉捷（1932年）〈一九三三年の台湾文学界〉，《フォルモサ》第2號，也指出日本文壇的「文藝復興」現象。

<sup>10</sup>這也波及到了臺灣。光明靜夫（1935年）〈台頭する純粹文学のイリュウジョンに就いて〉，《台灣文芸》第2卷第2期，裡面也有揭載，文藝復興期的純粹文學（當作純文學的大文學）的提倡也在臺灣文壇受到注目。劉捷（1932年）〈一九三三年の台湾文学界〉，《フォルモサ》第2號，也指出日本文壇的「文藝復興」現象。

<sup>11</sup>磯貝英夫（1966年），頁445。

並與普羅文學共同面對日本法西斯主義高漲的社會環境對峙，而又思考著如何超越對峙所產生的理論。

那麼，巫永福在戰前，於創作個人的小說之際，又置身於怎樣的「社會的諸狀態」之中？除了學界已知的，《福爾摩沙》成立背景與左翼組織「臺灣文化 circle」重建有關之外，筆者以為有必要就巫永福的生長背景做進一步了解。

巫永福 1929 年自臺中第一中學校（現臺中一中）二年級轉入日本的熱田中學校（其前身是名古屋第五中學校，現在的愛知縣立瑞陵高校。巫永福在回想錄中常常記為「名古屋五中」），利用 1930 年 7 月到 8 月的暑假期間回埔里老家，曾順道拜訪小學校時代保護他免於日本人欺侮的好友花岡二郎。當時，花岡對他說，「巫君你不要以為留學日本就高人一等噢！你我都是日本的殖民」，此段話深深地在烙印在巫永福的心裡。<sup>12</sup>其後，巫永福在名古屋獲知霧社事件的噩耗。戰後，巫永福作了為數不少如「復生為緋櫻的一郎二郎啊」、「霧社櫻復綻放，花岡一郎二郎懷恨而死不復返」等的俳句和短歌。<sup>13</sup>然而，根據熱田中學校時代的學籍簿，巫永福的操行被記載為「良」且「思想穩健」，可見他的反抗意識鮮少顯露於外。<sup>14</sup>明治大學時代，在巫永福擔任東京埔里同鄉會、別名背水會會長的因緣下，與組織東京臺灣同鄉會的林獻堂相識。當時，同鄉的陳在葵<sup>15</sup>因參加日本共產黨而被逮捕，被父母斷絕關係，釋放後又因肺病而慘死，由背水會料理後事。此後，他強烈地要求「臺灣藝術研究會」的合法性以及保持《福爾摩沙》的中間路線。巫永福日語小說表現，論者多評為缺乏明顯的反抗精神，<sup>16</sup>或者

<sup>12</sup>巫永福（2000 年），〈霧社事件的憶往〉，《全集 24》，頁 78。

<sup>13</sup>同上〈霧社事件的憶往〉，頁 74~80。短歌收錄於《全集 14》，頁 19、42、218，《全集 15》，頁 36、116、156、196、223、241。俳句收錄於《全集 16》，頁 195、220。

<sup>14</sup>參見愛知縣立瑞陵高等學校所提供的第 21 回卒業生巫永福的學籍簿（圖 1 與圖 2）。在此感謝瑞陵高校的小田博一校長及調查當時在同校任職的旭丘高校西鄉孝先生的協助。

<sup>15</sup>陳在葵是吳坤煌等左翼社會主義者的親交，吳（1935 年）曾作詩〈陳在葵君を悼む〉，《台灣文芸》第 2 卷第 4 號。參見柳書琴（2009 年），頁 218~225。

<sup>16</sup>巫永福（1989 年），〈時代的使命〉，《全集 7》，頁 88；許雪姬（1998 年），頁 332。

是與左翼色彩有一線之隔的「異質性」存在，上述學生時代的體驗影響不可小覷。再者，巫永福在〈我們的創作問題〉中有言：

我們在這個世界上無法自己一個人生活，無法生存。因此很自然地在我們的周圍有其他人在生活著。並且，如果集體的生活長遠持續，偶然的必然的物理的社會的諸狀態，愈自然地損傷並助長我們先天上的天賦之諸傾向。個人終須如此走完一生。

換言之，巫永福從橫光利一繼承而來的文學反映論，誘導巫永福將臺灣人的殖民地處境反映在文學上。此外不能忽略的是，巫永福認為自身的「描寫表現力」除了被「損傷」，還有被「助長」的可能性。綜言之，學習「科學的」「心理法則的認識」，在社會體制中進行小說的「雕刻」，是巫永福對其創作的根本立場。

這也說明了他對於同人和底層階級、以及殖民地的社會體制的立場。出身地主階級帶給他創作上的「苦節」，讓他一方面執拗地對底層階級付出關心，另一方面，賦予他「依據環境和時代而造成」「屈折」，讓他有「穩健的思想」，也就是獨有的「異質性」。

### 三、新感覺派模仿的展開：發現做為故事結構的「意識」

除了上述文中階級上的「苦節」外，巫永福的文體中則反映了另一個「苦節」。〈我們的創作問題〉中，他提到做為「社會的諸狀態」之一的「語言」問題：

我們受語言所困。並且因為依存於這個語言的文體所困。因為我們一遇到漢文或和文我們的描寫表現力便不完整，而被減弱扼殺了。這可說是身為創作者之輩共同的煩惱吧！

關於此點，郭天留（劉捷的筆名）在〈對創作方法的片斷想法〉中，言及上述文論，將「模仿」的階段看做是不可或缺的。<sup>17</sup>兩個人的議論，不啻是確認了當時臺灣的日語作家，既然接納日語的文體，不可避免地會受到既存日語文學作品的影響。

彭瑞金曾評巫永福為「與張文環、楊達、吳坤煌等相同屬於文藝科系科班出身的『一脈』」<sup>18</sup>。由此再進一步細究巫永福所就讀的明治大學專門部文藝科，「與其他大學的文科不同，高舉專門栽培作家和記者的特殊目標」<sup>19</sup>，可知巫永福挑選明治大學文藝科，且不選擇里見淳等其他作家，而選擇了橫光利一做為創作課的指導教授，在在都表現了巫永福對於文學創作的主體性，佐證了他開始橫光利一文體仿作的動機。<sup>20</sup>

那麼，巫永福究竟從橫光利一文藝中汲取了何種文體？

橫光利一在巫永福接受其指導的 1934 年到 1935 年間，正是新心理主義的創作高峰。<sup>21</sup>巫永福不斷提及自認是新感覺派旗手橫光利一的門生，另外也曾透露，「橫光先生是當時日本新銳的新感覺派大家，我讀他的著作也最多」<sup>22</sup>。從這二點看來，可以窺見巫永福對橫光利一文藝的理解；橫光文學既是新感覺派，同時也傾注心力從事心理描寫。

關於橫光的評論正確地傳達了他以 1930 年為界產生的變化。例如，森敦在〈文體餘話〉中表示，橫光利一在 1930 年發表的〈機械〉，1931 年發表的〈惡魔〉、〈時間〉，文體突然一變。<sup>23</sup>這對巫永福來說，仿效橫光利一

<sup>17</sup>郭天留，〈創作方法に対する断想〉，《台湾文芸》第 2 卷第 2 號（1935 年 2 月 1 日）。

<sup>18</sup>彭瑞金（1997 年），頁 205。

<sup>19</sup>《明治大学・1956》，無與出版有關之記載。

<sup>20</sup>參見巫永福 1932 年入學時明治大學文科概覽手冊封面及教師名單。此年度橫光利一尚未加入教師陣容。1933～1935 年該概覽目前明治大學已無保存。根據《定本橫光利一全集》（1987 年）年譜，橫光的確於 1934 年到 1935 年其間任教該校。至於巫永福設籍該校的學籍資料，雖得到巫永福本人親筆信同意調查，然透過該校校史資料中心松村玄太先生協助得知，該校基於日本法律規定不得提供本人之外人士（包括親人）閱覽，僅回應的確設籍於該校。

<sup>21</sup>據磯貝英夫指出，橫光曾書寫〈機械〉（1930 年）、〈腰圍〉（1930 年）、〈花花〉（1931 年）、〈雅歌〉（1931 年）、〈時計〉（1934 年）、〈盛裝〉（1935 年）、〈春園〉（1937 年）等多篇心理主義的長篇。磯貝英夫（1972 年），頁 44。

<sup>22</sup>前引巫永福（1989 年），頁 89～90。

<sup>23</sup>森敦（1978 年），頁 157。其他尚可參考伊藤整（1952 年），頁 117；松壽敬（1990 年），頁 18；

嘗試新心理主義的技法，想來是勢在必然。

在此，有必要細究的是，日本的新心理主義的意涵。根據吉田精一的定義，此手法專指處理人的「意識流」，嘗試縮合內部和外部現實交互作用的表現。<sup>24</sup>做為文學用語是在 1930 年 7 月的《新科學的文藝》中〈新科學的話題〉條目裡第一次被提及，<sup>25</sup>由伊藤整將其理論演繹發展。而後，同年橫光利一發表的長篇小說〈機械〉（1930 年 9 月）<sup>26</sup>，導入了此新心理主義手法大獲好評。其理論基礎「意識流」一詞，則是心理學家威廉·詹姆斯，在其著作 *The principles of psychology*（1890）裡發明的語彙。<sup>27</sup>簡言之，是一種將「意識」比喻為如河川一樣在「流動」的假設。之後，作家詹姆斯·喬伊斯將此理論加以應用，衍生出自由聯想（free association）和內心獨白（Monologue intérieur）等「意識流的手法」<sup>28</sup>。在日本，也於 1929 年時開始翻譯和研究喬伊斯，「昭和五年到七年（1930 年到 1932 年）可稱作是一股喬伊斯熱潮持續延燒，到了昭和十年（1935 年）左右此學問研究也大致獲得整理。」<sup>29</sup>1932 年到 1935 年就讀於明治大學的巫永福，無疑的身處喬伊斯熱潮之中。

值得關注的，是巫永福對於將「意識」當作河川一般「流動」的概念感到強烈關心。屢次將「意識」比喻成河川等的「流動」。譬如〈我們的創作問題〉中的主張：

他以自我為中心測量自我的人性和神性的距離。將自己如一條河川一樣放流，客觀看待自我和他人的距離，成為獨一無二的存在而流向前去。

橫光利一文學會（2006 年），頁 1～102，則以特集型態從多種角度來探討橫光在 1930 年的變化。

<sup>24</sup>吉田精一（1959 年），頁 80。

<sup>25</sup>千葉直一（1978 年），頁 253～254。

<sup>26</sup>小田切進（1965 年），頁 79。

<sup>27</sup>戶川晴之（1959 年），頁 11。

<sup>28</sup>安藤宏（2007 年），頁 146。

<sup>29</sup>太田三郎（1955 年），頁 14～17。

不斷地關注著自我和自我流動的去向。他即使捕捉到一個印象、感覺、形象、詩情，他也還是依從內在而行動，對自我批判解釋，客觀看待自我。……而且他與諸事象有著依存關係。……而他的河川依然依著自我的流動在流動著。他是朝向自我的終極點、終點流去的。……我想這也是一種創作的方法。

此外，當時被劉捷評為「傑作」<sup>30</sup>的小說〈黑龍〉（《福爾摩沙》第3號，1934年6月），其中也有運用。巫永福借由黑龍之口說出「水流的想法是極端徹底新的想法，是到現在為止誰也沒有想過的獨創性的東西」。

巫永福可說是透過新心理主義時代的橫光利一，接納了將「意識」比喻為經常變動的流體之文體。而且無論是做為創作者的「意識」，還是作品中人物的「意識」，巫永福認為都要有「主體性」，就像前引加底線部分，需「關注著自我和自我流動的去向」。另一方面，在採用「意識流手法」的新心理主義時期橫光的作品中，〈時間〉實踐了「觀察意識的意識」描寫和「底層描寫」，成為分析同樣主題的〈春杏〉之時絕佳的比較對象。以下將近一步具體地比較剖析巫永福對於「意識流」這個概念的接受。

#### 四、「睡意」的系譜

##### （一）查某嫺描寫的改革：從寫實主義到「意識」的發現

橫光利一短篇小說〈時間〉是部敘述劇團團長將整個劇團的財產盜領後逃跑，迫使劇團的12名演員，忍受空腹和疲勞及睡意，逃離房東催討的小品。小林洋介指出，其旨在以當時的心理學新知為基礎，描寫出「意識流動」的「時間」。<sup>31</sup>此外，遠藤郁子則指出，作品中的「睡意」可以由「意識」一詞來代替。<sup>32</sup>

<sup>30</sup>劉捷，〈台灣文學の鳥瞰〉，《臺灣文藝》創刊號（1934年11月5日）。

<sup>31</sup>小林洋介（2004年），頁38~39。

<sup>32</sup>遠藤郁子（1997年），頁159~161。

在〈春杏〉中，可見多處和意識相關的睡意描寫。

疲勞和睡意像大片雲一樣又再籠罩過來……睡意和打從遠處大洋盡頭的地平線湧來的浪一起令人鬱悶地侵蝕著腦……被麻痺的意識被無數的黑線拉扯而下沉……在春杏充滿睡意的腦漿中海面開始波動起伏。

〈春杏〉中反覆出現「睡意」、「想睡」、「意識」等詞語，是否能像橫光利一在〈時間〉作品裡「睡意」和「意識」的關係一樣，有互換的可能性？首先以下就實例兼及前人論述加以說明。

小林洋介指出，和長篇作品〈機械〉相比，短篇的〈時間〉更能透過對時間的觀察，直接由正面來描繪「意識」的「流動」性。〈時間〉中的「我」，從「睡眠仍從只有一點點的間隙湧入將意識抽掉」的狀態，到「我的意識也從極度的快樂中溶解恍恍惚惚地漂走」，更進一步地，「在如天空般快活的氣體中油然地交換變動的彩色波浪到底是生死之間的什麼東西」將「意識」如流體般地看待。另一方面，在〈春杏〉裡，「睡意」和「意識」被比喻作「大海」及「波浪」，感覺「自己的腦袋趨向油的樣態，開展開來」，最後更感覺到「緊張的手呀腳呀身體舒展往河面上被流走」。

誠如玉村周所言，睡眠應被當作「將意識引導向快樂」之媒介，<sup>33</sup>不過，這兩部作品皆強調主人翁的「意識」在「生與死之間」及「緊張」間往返，且排除了將主人翁引導向快樂「睡意」，十分值得玩味。這或許可從主人翁的角色設定來闡釋。

遠藤郁子在論及橫光利一關於底層階級描寫的意義時指出，1931年9月的滿洲事變以後的創作中，普羅文學衰頹之時，橫光利一為了尋求新的底層階級描寫之表現，進而創作了〈時間〉一作。<sup>34</sup>

同樣的，巫永福也如同他所宣言的，不得不以「底層描寫」，來響應對

<sup>33</sup>玉村周（1992年），頁243。

<sup>34</sup>遠藤郁子（1997年），頁163~165。

臺灣獨自「社會的諸狀態」的要求。這種稱作「睡意」的「意識」「流」，原本應該是極為本能的事物。然而，根據「社會的諸狀態」，產生了屈折的狀況。主人翁春杏除了結局部分之外，關於她對睡意的本能反應是不被允許的，從而失去「主體性」。從春杏的父母將她「賣到仁德的家」這個描寫來判斷，不難得知春杏是「查某嫻」<sup>35</sup>。

綜合前述，把巫永福的〈春杏〉看作似「睡意」來描寫「意識」的故事來剖析，恰恰是若合符節。正因為巫永福使用「愛暈」一詞做為作品標題，可以推測出「意識」是此篇小說所表現出的重要主題。

另一方面，關於查某嫻描寫的問題，黃得時於〈小說的人物描寫〉中說到，在啟蒙時代的臺灣發表的作品，幾乎都與破除迷信、解放查某嫻等問題做為訴求，完全沒有藝術價值。<sup>36</sup>郭秋生在〈解消發生期的概念、行動的本格化建設〉中，批評「臺灣新文學中的查某嫻描寫數十年如一日，毫無進步」<sup>37</sup>。會產生這種表現上的停滯，是因為臺灣新文學從 1920 年代做為民族社會運動的一環發軔以來，一直潛藏著將文藝視為社會改革手段的一種目的性需求。從 1935 年 5 月到 1940 年 6 月，巫永福擔任《臺灣新聞》社會部記者，透過〈春杏〉的創作，敏感地反映了當時的時代潮流中試圖改善人口買賣制度的「查某嫻」議題。

無疑的，在〈春杏〉中，主人翁就是「睡意」和「疲勞」的產物。如荒俣宏所指出，小林多喜二的《蟹工船》等普羅文學經常以「疲勞不堪」

<sup>35</sup>「查某嫻」是清朝統治期開始，歷經日本統治期、國民黨統治期存在於臺灣的一種女性人口販賣制度，其他尚有「養女」、「媳婦仔（童養媳）」等。根據洪郁如的說法，「養女」是以認養的形式，「媳婦仔（童養媳）」是為了替兒子討媳婦，在年紀還小時就買進來的女童，而「查某嫻」則指的是下女。三者的區別並不明確。洪郁如（2004 年），頁 247~250。大正 6 年查某嫻受到法律上的禁止，在那之後就以養女或寄居人的名義登記在戶籍上，或未登記而繼續存在。參照洪郁如（2001 年），頁 231。

<sup>36</sup>黃得時，〈小說的人物描寫〉，《第一線》第 1 號（1935 年 1 月 6 日），頁 83。原文「在臺灣所有發表過的作品，大體是以『事件』為中心。作者只求很多問題——聘金廢止，迷信打破，婚姻自由，查某嫻解放以及蓄妾排斥——壓縮在一個作品裡，完全像個『問題的展覽會』一樣，……事實上卻沒有什麼藝術的價值」。

<sup>37</sup>郭秋生，〈解消發生期的概念、行動的本格化建設〉，《先發部隊》第 1 號（1934 年 7 月 15 日），頁 20。原文「臺灣新文學裡頭的查某嫻，十年如一日，分毫也沒有長進」。

的詞語當作關鍵詞。<sup>38</sup>巫永福可以說是從日本普羅文學做為主題的「疲勞」出發，並以「意識流」的手法更加深刻地表現其心理層面，由此踏入了臺灣普羅文學未曾涉足的「睡意」的心理「意識」。總而言之，巫永福站在超越以往寫實主義「捨棄空想的精神界，重視物質層面。……不用技法來表現現實」<sup>39</sup>等手法的立場上，以描寫「睡意」「意識」的「流動」技法，使得臺灣鄉土的查某嫻描寫問題得以成長。

## （二）「時間」命題：「半夢半醒」的「轉移」「映照」效果

上述郭秋生的評論中，提到當時除了期待第三人稱寫實主義呈現的查某嫻描寫能有所創新的同時，也指出「感覺的世界至今仍未被注意」，正可說是提倡表現查某嫻的感覺世界等臺灣文學的新形式。<sup>40</sup>對在 1934 年開始直接向新感覺派大師橫光利一學習，更早在 1933 年就開始創作橫光利一的〈頭與腹〉的仿擬作品〈首與體〉的巫永福來說，他所學到的文體可說是當時時代所追求的文體。

那麼，在〈春杏〉之前，查某嫻描寫的缺失究竟為何？何以會成為被批判的對象？關於此前的「查某嫻」，筆者想以楊雲萍〈秋菊的半生〉（《臺灣民報》，1928 年 7 月 15 日）、楊守愚〈生命的價值（一）~（三）〉（《臺灣民報》，1929 年 3 月 31 日、4 月 7 日、4 月 14 日）、悲鴻生〈查某嫻〉（《南音》第 1 卷第 9、10 期，1932 年 7 月，頁 10）做一概觀。

楊雲萍的〈秋菊的半生〉是敘述主人翁秋菊 14 歲被賣作查某嫻，17 歲時受到主人郭議員的性暴力對待，又被郭夫人綑綁痛打的故事。敘述的部分雖然徹底採用寫實主義手法，不過小說前後有「獐牙的牛頭青鬼，……掣起鋼叉，剝著炸的油膩膩的肥馥女子的肉體，盛在鋼鐵盤」及「獐牙的牛頭青鬼，揩著口邊的油輕輕地從鐵籠裡捉出一個肥馥的女子，猛然地擲下油鍋」等隱喻表現，是本作的特徵。

<sup>38</sup>荒俣宏（2000 年），頁 36~54。

<sup>39</sup>無署名（1935 年），〈自然主義小論〉，《臺灣文藝》第 2 卷第 7 期，頁 208~209。

<sup>40</sup>郭秋生（1934 年），頁 20~23。

楊守愚的〈生命的價值〉則以少年在夜晚聽見鄰人景祥舍家裡傳來吵鬧的罵聲和哭聲開場。少年本以為是抓到小偷，後來才知是那家的查某嫻被主人痛打的聲響。因此，少年開始回想查某嫻的境遇。「她……每早起床就要：掃地、拭椅桌、換煙筒水、煎茶、挑水、洗衣服……因為這一晚，景祥舍夜深賭輸了麻雀回來……，就叫起她到大街上買點心去；誰知道她因為在夢中被他喚了醒來，免不了還帶有幾分睡意，湊巧竟把一個銀角丟掉。……這一下就把她吊了起來，拚命地痛打。……唉！生命的價值：一個銀角！」。這部作品的全文宛如報導文學。

此外，悲鴻生的〈查某嫻〉小說裡，叫作香玫的查某嫻剛滿破瓜之年，主人趙氏父子看上她的美貌，遂失去處女之身。趙夫人因嫉妒香玫，拚命地欺負她，企圖將她賣到妓院。悲鴻生字裡行間，將香玫描繪為絕對無法抵抗自己命運的柔弱下女。並於卷末題上「一個問題」，添上自己的詮釋，聲明查某嫻制度違反人道主義，呼籲解放查某嫻。

上述三部描寫查某嫻的作品中，敘述者皆是知識分子或鄰家少年等旁觀者，與作品中的查某嫻有著相當的距離。此外，對於人口買賣制度及對查某嫻的虐待，除了以地獄畫卷做為比喻之外，幾乎都是根據敘述者的報導來向讀者講述過程。作家無不以意識形態和感歎為基調，投射自身的同情，將查某嫻視為應被解放的對象。

從這種「沒有技法地表現現實」的手法來看，無非就是上述郭秋生所批判的，「數十年如一日」的刻板寫法。如此一來，〈春杏〉重點不放在描繪「什麼」，而是以「如何」描寫為其課題也是其來有自。綜言之，〈春杏〉有充分的動機繼承橫光利一〈時間〉描寫底層階級的「睡意」系譜之命題。

橫光利一的〈時間〉作品中，有「我能清楚感受到，時間對我來說，不是什麼其他的東西，而應該說正是胃袋的容量」這樣的描寫。從他將標題訂為〈時間〉，就可看出這部小說的命題旨在，對時間賦予新的定義。野中潤認為，「將〈時間〉做為標題的作品裡的時間，不是毫無斷裂均等流逝

的時間，而是透過敘述者『我』的詞語來變化速度，依照意識而再度形構的時間」<sup>41</sup>。

巫永福曾在〈首與體〉進行於標題中設定命題的嘗試。他透過敘述者「我」敘述「他所苦惱的是首與體」的問題，親自明示出做為中心思想的命題，並進行隱喻式的演繹。這個設定，也間接地佐證了他由橫光作品〈頭與腹〉，繼承了對比「頭」和「腹」的命題。<sup>42</sup>若考慮巫永福所積極進行的橫光利一仿擬之背景，也可能推論出〈春杏〉的結構開展建立於「時間為何物」這個命題之上。其中直接定義小說中的「時間」：

這個世界上的時間和分分秒秒蝕著春杏的肉體與神經的東西。是強加人嚴峻的隱忍服從和勞動以及艱苦的東西。春杏肯定是把明朗爽快的精神上的愉悅以及只是舒服躺著休息的時間都已遺忘在前世了。

由此可知，其中「時間」的定義，是被睡意所左右的。是故，巫永福的〈春杏〉及橫光利一的〈時間〉兩作品幾乎都不從屬於物理上的時間。兩作雖然提示了時鐘的報時，但物理上的時間只不過是為了凸顯心理時間的幫襯。

回溯此前的臺灣新文學，都將查某嫻做為解放的對象看待，並無企圖處理其苦悶的心理描寫，因而多採用第三人稱客觀敘述。為了克服因循查某嫻形象的問題，巫永福首先以 11 歲的少女「春杏」為主人翁，做為可進行春杏的主觀心理「時間」描寫的第一個解決方法。

細繹前引敘述，可知〈春杏〉中的「時間」感覺是被動的、肉體的，完全排斥春杏的主體性、精神性。對春杏來說「時間」不僅是睡意這種身體感覺，更能感悟到它是被剔除了愉悅感的代稱。至於巫永福如何結合睡意這種身體感覺和「時間」下文中有端倪。從「在春杏充滿睡意的腦漿中

<sup>41</sup>野口潤（1990年），頁4。

<sup>42</sup>詳細論述請參考謝惠貞（2009年）。



大海開始波動起伏，海為泥所包圍著。自己的腦袋變成不知為何物的液體，開始游移不定地漂起來」一文來推想，春杏並非只把它當作單純的已完成的行為，而是發現了自己正快要睡著的事實，做為主體感知到心理「時間」開始流動。因此，在許多場景裡「時間」一詞，往往連結到流動的大海所包覆的半夢半醒的心理狀態。所謂「齧蝕著肉體和神經的東西」，無非就是睡意。睡意是和「時間」的經過同時出現的產物，漸漸不能抵抗潮來潮去的過程，更使讀者明確地感覺到心理「時間」的經過。春杏察覺到的「時間」是透過春杏的主觀感覺來計量的，與物理性時間不同，有著獨自的速度。換言之，巫永福透過「心理『時間』描寫」得以超越前行作品。

其次，為了避免主人虐待查某嫻的刻板描寫，巫永福準備了以下第二種解決對象。其一是，藉描寫半夢半醒的潛意識，間接轉移場景，映照困苦與受虐的遭遇。一開始，「春杏只是動。勞動。行動。與其說是依據意識，不如說是依據潛在本能。失去了知性而扭曲的春杏的心靈只是一逕感情作用地跟隨著主人，迎合主人」。這樣的描寫跟歷來只根據敘述者的主觀來解釋查某嫻的心理思考有很大的不同。春杏的時間感覺一度經過半夢半醒的狀態進入夢幻的世界，然後甚至到達「未來永劫都將被黑暗所包圍」、「把自己出生的家和自己十年的生活都忘了」的境界。不僅僅對物理上的時間失去知覺，連心理上的時間也變得無法產生知覺，而進入夢境的世界。那個世界是「被黑暗所包圍的海」，而春杏感到「將沉到海中的黑暗世界」。巫永福以「黑暗」做為半夢半醒、夢境的世界的隱喻，呼應了「仁德主人情慾高漲微發蒼白的臉色、黑潮、憎恨的海、殘酷的黑暗世界」等描寫查某嫻不幸遭遇的自由聯想。通篇可呈顯出與時間一起進行的心理，及以睡意形式帶出那個受主人們「無止盡」虐待的黑暗世界。

根據根元美作子在《睡眠和文學》中指出，「『半夢半醒』不只是單純的表現『現在』，而是同時突顯不在與存在，死與生，已經不存在之物和尚

未存在之物的二元對立，並使之無效的界線」<sup>43</sup>。〈春杏〉裡的現實世界的廚房中，「漆黑的海水正發出濫音令人毛骨悚然地洶湧起伏打著旋。……春杏覺得腳輕飄飄地浮到空中」，以及在夢中「只是迴響著風浪的聲音。……暗澹的駭人氣息無止盡地蔓延開來。……母親像蟲般的生命在海濱的風裡，像將和陋屋的家一起永遠地隱沒盡浩大的天空的雲朵中」的對立，正好說明了「同時突顯……」二元對立，並使之無效。

因為半夢半醒使得現實和夢境既對立，又透過「黑、海、令人毛骨悚然、生死的想像」的隱喻，而有所聯結。此外，根據「半夢半醒」的曖昧性而使之無效。此時，「睡意」和「黑色大浪」讓春杏的表面意識將時間軸「轉移」到過去，表面意識的暫停，映照出「應該在遠處的家竟然近在眼前，且家中雜亂都看得一清二楚」等父母悲慘末路光景。

歷來的查某嫻作品中，大多止於說明查某嫻貧困悲慘的境遇，並沒有描繪出她們因為貧困而產生壓抑的心理。反觀巫永福則技巧性地並行描繪正在進行式的虐待，和以夢境提示家庭的貧困。並且得以刻劃貧困、虐待、過度勞役而使睡意加深，進而剝奪走春杏的理性思考的狀態。

### （三）第三人稱和第一人稱的融合：底層階級的主體性回復

論及因為春杏的內面心理時，必須想起日本近代文學裡對內在心理描寫的問題——例如柄谷行人在《日本近代文學的起源》中所言，「告白的內在，或者『真正的自我』是，告白的形式、或者說告白的制度的產物」。<sup>44</sup>換言之，在虛構小說中，吾人必須認清，主人翁的內心世界是由告白形式所「創造」出來的。

在〈春杏〉中，巫永福為了打破以第三人稱的查某嫻描寫之弊病，而決定透過春杏自身的告白，來「創造」她的內心。然而，告白無可避免地必須導入第一人稱的視點。敘事學研究者糸井通浩指出，日語的故事和小說裡，「『敘事者』站在第三人稱的人物的立場，然後，與該人物同化（轉

<sup>43</sup>根元美作子（2004年），頁136。

<sup>44</sup>柄谷行人（1982年），頁88。

移視點到該人物身上)」的情形，比起英語等其他語言要來的自由。<sup>45</sup>

安藤宏更繼承了上述柄谷行人的理論，指摘起用第一人稱是為了替虛構小說賦予真實性的方法。而在「全知的視點（第三人稱的世界觀）和當事者的視點（第一人稱的世界觀）」之間，如何找出接點，則是日本近代文學的課題。譬如，川端康成的《雪國》中「穿過了國境的長隧道就是雪國」這一句的視點，並不特定於主人翁島村或葉子，但也不是全知的視點，而是「將現場實況轉播的目光——也可以說是潛在的第一人稱」<sup>46</sup>。那麼，巫永福是如何在第三人稱及第一人稱的句子之間「找出接點」便成了第三個解決對策。以下藉〈春杏〉敘述進行剖析說明：

覺得黑色的大浪像將把自己捲走。也無法抗拒地，被麻痺的意識，被無數的黑線拉扯而下沉。

巫永福透過省略傳達動詞「(她)覺得……」的自由間接話法<sup>47</sup>手法，除了可呈現第三人稱敘事者的「客觀」視點外，亦能表達第一人稱春杏的「主觀」的視點。以下三句同樣值得注意：

若自己不小心睡著了，不說主人們進不來，還有可能主人們為了叫醒自己喉嚨都啞了。……急躁的夫人一定立刻怒氣衝天，勃然大怒的吧！一定會痛斥自己的吧！

<sup>45</sup> 糸井通浩（1992年），頁27~28。

<sup>46</sup> 安藤宏（2008年），頁33~34。

<sup>47</sup> 自由間接話法是直接話法（直接以引用符號納入某人所敘述的內容的直接傳話法）和間接話法（置身於敘事者的傳話法）以及介於其中的間接話法。其人稱、時制、副詞等的敘述法直接留下，只剷除傳達動詞部分即為其基本型。例如，「ヨシオは立ちあがる。こんなことではいけないと思う。（吉夫站起身。想著這樣是不行的。）」像這樣的間接話法把傳達動詞「想」省略，改為「ヨシオは立ちあがる。こんなことではいけないんだ。（吉夫站起身。這樣是不行的。）」而構成自由間接話法。川口喬一、岡本靖正編（2000年），頁131。然而因日語裡自由間接話法，在文法上不存在，只存在於文體之中的緣故，日語不是從文法上的特徵，而是從半客觀的、半主觀的述等特徵來做為自由間接話法文體的判斷，日語中也稱為「自由間接言說」。參考波多野完治（1966年），頁198~210。

如果自己能像大少爺那樣舒舒服服地睡一覺那該有多好。如果能像二小姐一樣，伸直雙手，什麼顧慮也沒有地舒展身體睡去那該有多好啊！

自己是很想睡的。

另一位敘事學專家藤井貞和曾經注意到「做為敘事者的第三人稱敘述中，會出現主要在會話或內心文的表現主體的『われ（吾人）』」。這種第三人稱和第一人的重層。<sup>48</sup>上述三個句子中的「自己」和藤井所關注的「われ（吾人）」，有異曲同工之妙。用現在式表達的這四個獨白，宛如和小說世界中的時間同步發生，且發揮了創造春杏內面心理的重要功能。再者，三谷邦明在〈近代小說的「敘述」「言論」：第三人稱和第一人稱小說的位相或《高野聖》的言論分析〉裡，引用了古井由吉《櫛之火》的開頭，進行了頗堪玩味的議論。《櫛之火》的開頭如下：

部は午後から半日病室で過ごして、帰りぎわに、廊下に出て扉を閉めながら、例によつてかるい心残りから、夕暮れ時の柔かな明るさの中に横たわる病人に目をやつた。……確かめようとした時には、彌須子はもう天井に向きなおり、けわしく静まつた横顔しか見えなかつた。

（廣部從下午開始半天都在病房裡度過，返家時，走出走廊一邊關上門，和平常一樣因為輕微的依依不捨，看了看黃昏的時候柔和的明亮中橫躺著的病人。……準備要確認的時候，彌須子已重新望向天花板，除了險峻而靜止的側臉之外什麼都看不見。）

三谷首先指出，不伴隨推測表現的語尾「た（ta）」，使得敘事者和登場人物的視點產生重層化，是能讓讀者產生同化為主人翁般錯覺的裝置。<sup>49</sup>接著特別強調，以「に目をやつた（看了看）」、「見えなかつた（看不

<sup>48</sup> 藤井貞和（2004年），頁139~145。

<sup>49</sup> 三谷邦明（1996年），頁14~15。

見)」這種表現視覺主體的感官認知之手法，是一種自由間接話法。<sup>50</sup>

綜合前述可知，前引〈春杏〉的四個例句中，之所以具有雙重意涵，一是因為日語一般用來表示推測的「に思った（想）」、「を感じた（覺得）」、「に見えた（看起來像）」，表示了全知全能的第三人稱敘事者視點；二是因為半夢半醒狀態使得句子可以解釋為春杏自己本身的想法、感覺；三是因為含有「自己」的句子結構形成自由間接話法，例如「覺得黑的大浪像要將自己捲走。無法抵抗，麻痺了的意識被無數的黑線拉扯而下沉」。雖然，本應看作由敘事者的報告也可以解讀成春杏自己的告白。

總之，這個雙重意涵，可以視為巫永福利用日語的特徵來產生出的第三種解決策略。據此，便可排除因為站在上層階級的第三人稱視點而產生的同情和批判。〈春杏〉如此一來，因為讓「第三人稱和第一人稱的視點」相互出現的緣故，使在日語小說中不可能敘說自己做為「屬下階級（Subaltern）」<sup>51</sup>的查某嫻，也因此能敘說出自己的內心苦惱。

那麼，整體看來，〈春杏〉使用了「心理的『時間』描寫」、「半夢半醒描寫」、「人稱的融合」三個解決策略，克服前人作品的問題，究竟達成了什麼？觀察小說尾聲，春杏統合了必須持續工作的奴隸觀念和生理上欲求睡眠這二個相背反的意識，得以最後「心情為之一好」地「落入深層的睡眠」。雖然，這僅是春杏內心發生的事件，並非意味著她得以從奴隸的身分解放，但至少，暫時的，從奴隸的思考中得到解放。

春杏笑著聽夫人和老夫人的辱罵。自己好愛睏啊！……春杏真的睡著了。……只是漂流在睡眠的河裡遠遠地遠遠地進入深渺的失神狀態。春杏安心了，心情為之一好，現在已經像二小姐和大少爺一樣打鼾伸手香甜地落入深層的睡眠了。

<sup>50</sup>同前註，頁16。

<sup>51</sup>G. C. Spivak 之用語。「無法自己發言的人」，即使發了言，也會被解釋自己發言的他者的視點或語言所覆蓋。G. C. Spivak 著；上村忠男譯（1999年）。

小林洋介曾就橫光利一〈時間〉表示，不將故事整體的時間設定為物理時間，而是把重點放在心理的時間上，其效用是讓主人翁的「『我』找到了朝向『主體性回復』的方向性」。同樣的，〈春杏〉中，時間的設定，著重在心理時間的變化，也可說是呈現春杏與「奴隸的義務觀念」纏鬥的過程，最終透過選擇睡眠實現了在春杏心理上的「主體性回復」。其中透露出，巫永福和橫光利一之所以描寫受社會體制壓抑生理及心理的極限體驗，也是對底層階級的「主體性回復」寄託了希望。

### 五、結語：是「異質性」還是「主體性」？

盱衡 1930 年代的臺灣，社會主義運動受到鎮壓，檢閱制度也越發嚴格，像 1920 年代的普羅文學一樣以赤裸裸的告發手法來寫作的作品，已無發表之園地。根據河原功指出，「1930 年前後，為防止中國新文學和日本普羅文學中潛藏的赤化思想進入臺灣，實施異常警戒的防衛策略，其象徵即是嚴厲的檢閱，和禁止發行的劇增」，他強調在臺灣文學扭曲的成長過程中檢閱制度的存在之不可忽略性。<sup>52</sup>換言之，此時將底層階級的解放問題做為文學表現的主題時，「如何」書寫變成極大的課題。

巫永福往往在無意識的行為中，將他的批判託付於小說的中心思想。譬如，早期的小說〈首與體〉中，主人翁在象徵帝國中心的皇居外步道上漫步，乍看似乎是無意識的行為，但其實可視為，被帝國和殖民地的差距撕裂了的「首」與「體」想再統合的願望；另外，也可解釋為向殖民地權力者無聲的抗議。在小說〈黑龍〉中，主人翁從地主階級沒落為底層階級，寄居親戚家，因無法忍耐那份艱苦，無意識之間，來到過世的母親墳前睡去。陳芳明認為，此處母親是祖國的象徵，而可視為巫永福祖國回歸思想的表現。<sup>53</sup>

依循這樣一貫的手法，巫永福在〈春杏〉裡，賦予了奴隸身分的春杏

<sup>52</sup>河原功（2009年），頁271~272。

<sup>53</sup>陳芳明（1997年），頁95。

無意識的抵抗及自我解放。強烈的睡眠欲望引發對極端虐待的無意識反抗，遂將主人的女兒壓死。敘事者暗示此事將帶給春杏更多的悲劇。藉著查某嫻春杏的無力感，揭露了階級差別的根深柢固。就藝術表現上而言，〈春杏〉做為告發階級社會不平的導火線，並不從正面敘述虐待和性侵犯的現場，而是將春杏獨角的心理劇搬上舞臺。由結局可預見主人一家對其致命的虐待即將爆發，無非都讓讀者深思查某嫻制度的荒謬。

作者巫永福，在嘗試使春杏擺脫奴隸的身分及回復其主體性的同時，也暗示著自己通過春杏在思想做為日語作家的局限。從巫永福使用「自己」這個詞來看，他是否將因為身為臺灣人日語作家而被視為沒有主體性的自己，投射在陷入奴隸身分的春杏身上？為了克服〈黑龍〉、〈阿煌與其父〉以來只能從地主階級的視點來描繪底層階級的課題，巫永福在〈春杏〉中，透過描寫「心理的『時間』」，成功地把視角從旁觀者移轉到底層階級的查某嫻的內心。<sup>54</sup>在表現過程中，隨著被壓迫階級的查某嫻的「主體性回復」，巫永福「自己」做為被殖民者的認同也於焉形成。巫永福所發現的「半夢半醒描寫」這個方法本身，也是他主體性的策略選擇。「心理的『時間』描寫」、「半夢半醒描寫」、「人稱的融合」這個三個解決策略正是區分〈春杏〉和只能指陳問題的查某嫻小說不同的最大關鍵。同時，這也是根植巫永福的「主體性」回復願望，且揭示了巫永福「異質性」的內涵。

身為臺灣作家以日語來進行小說創作本身，就可能受到欠缺「主體性」的批判。雖然只是暫時的，春杏所得到的「主體性回復」正是巫永福自己在〈我們的創作問題〉所主張的，做為作者的「主體性回復」宣言。在「異質性」背後，巫永福不畏「底層描寫」和「文體模仿」所產生的「苦節」，堅持文學苦行，應該讓他自己覓得了「主體性回復」的感覺。

<sup>54</sup>趙勳達(2009年)博士論文中(220頁)，沒有將〈春杏〉列入討論範圍，以〈黑龍〉、〈阿煌與其父〉中沒有描寫底層階級的內心掙扎，僅表現出地主階級立場。忽略了巫永福背負著「政治不正確」的出身，卻致力於底層階級描寫的努力。本文可說是對這種巫永福認識的一種異議。

所謂解放被壓迫的身體，先要從擺脫奴隸的意識開始。以日語進行創作乍看之下好像是對日本文學的忠誠，但就像在〈春杏〉裡查某嫻這種底層階級的意識也可能解放一樣，身為被壓迫者的臺灣作家也有可能思想上有主體性回復。這和他即使以日語當作武器，也不願被日本同化的志向相通。

更何況，巫永福在〈春杏〉裡，通過「愛困」和普羅文學的底層階級的系譜連結，以新心理主義的手法來實踐，前所未有的描寫「意識本身」的手法。接受理論(Reception theory)學者 H. R. Jauss 在談到關於讀者接受過程有言，「對讀者(聽眾)來說，新的文本召喚在那之前的文本中所習以為常的各式各樣的期待和遊戲規則」<sup>55</sup>。無庸置疑的，巫永福深刻地意識著前述查某嫻作品臺灣人讀者的「期待的準則」，並加以超越。〈黑龍〉、〈阿煌與其父〉裡，描寫透過地主階級孩童之眼所見的底層階級，也是因為感受到從事過左翼運動的臺灣作家間的氣氛，而回應他們的期待的吧！這部作品當可被稱為黃得時等人所要求的，同時具有藝術性和啟蒙性的稀有作品。

——本文以〈臺灣作家巫永福における日本新感覺派の受容——橫光利一「頭ならびに腹」と巫永福「首と体」の比較を中心に〉(2009年)為底稿，加以翻譯修改，特此說明。

<sup>55</sup>H. R. Jauss 著；饒田收譯(2001年)，頁40。

## 參考文獻

### 一、文本

- 東方文化書局，《第一線》、《先鋒部隊》、《フォルモサ》創刊號～第三冊、《台灣文芸》第1卷第1號～第2卷第7號，臺北：《新文學雜誌叢刊》復刻本，東方文化書局，1981年。
- 巫永福等著；沈萌華編，《巫永福全集 1～24》，臺北：傳神福音文化公司、榮神實業公司，1996～2003年。
- (日) 橫光利一著；保昌正夫等編訂，《定本橫光利一全集》，東京：河出書房新社，1987年。

### 二、專書

- G. C. Spivak 著；上村忠男譯，《サルタンは語る事ができるのか》，東京：みすず書房，1999年。
- H. R. Jauss 著；饒田収譯，《挑発としての文学史》，東京：岩波書店，2001年。
- 三谷邦明編，《近代小説の〈語り〉と〈言説〉》，東京：有精堂，1996年。
- 川口喬一、岡本靖正編，《最新文学批評用語辞典》，東京：研究社，2000年。
- 千葉宣一，《現代文学の比較文学的研究》，東京：八木書店，1978年。
- 小田切進，《昭和文学の成立》，東京：勁草書房，1965年。
- 玉村周，《横光利一》，東京：明治書院，1992年。
- 糸井通浩、高橋亨編，《物語の方法——語りの意味論》，京都：世界思想社，1992年。
- 根元美作子《眠りと文学——プルースト、カフカ、谷崎は何を描いたか》，東京：中央公論新社，2004年。
- 吉田精一，《近代芸術派の系譜》，吉田精一等著《昭和文史》，東京：至文堂，1959年。
- 安藤宏，《モダンニズム文学の系譜》，野山嘉正、安藤宏編著《改訂版近代の日本文学》，東京：放送大学教育振興会，2007年。

- 伊藤整，《新興芸術派と新心理主義文学》，荒正人編《昭和文研究》，東京：塙書房，1952年。
- 柳書琴，《荊棘之道：台灣旅日青年的文学活動與文化抗爭》，臺北：聯經出版公司，2009年5月。
- 淺野豐美、松田利彦編，《植民地帝国日本の法的構造》，東京：信山社，2004年。
- 荒俣宏，《プロレタリア文学はものすごい》，東京：平凡社新書，2000年。
- 波多野完治，《文章診断学》，東京：至文堂，1966年。
- 柄谷行人，《日本近代文学の起源》，東京：講談社，1988年6月。
- 洪郁如，《近代台灣女性史》，東京：勁草書房，2001年。
- 森敦，《横光利一の文学と生涯》，東京：桜楓社，1978年。
- 横光利一，《三代名作全集——横光利一集》，東京：河出書房，1941年。
- 磯貝英夫，《第五講 文芸復興期の文学》，成瀬正勝編著，《昭和文学十四講》，東京：右文書院，1966年。
- 磯貝英夫，《横光利一》，紅野敏郎等編《近代文学史3 昭和の文学》，東京：有斐閣，1972年。
- 藤井貞和，《物語理論講義》，東京：東京大學出版會，2004年。

### 三、期刊論文

- 小林洋介，《横光利一「時間」における時間と心理》，《上智大学国文学論集》第38號，2004年，頁38～39。
- 太田三郎，《ジェイムズ・ジョイスの紹介と影響》，《学苑》第175號，1955年，頁14～17。
- 戸川晴之，《「意識の流れ」に就いて——内容と手法》，《主流》4月號，1959年4月，頁11。
- 安藤宏，《一人称の近代》，《文学》第9卷第5號，2008年，頁32～45。
- 松寿敬，《昭和五年の横光利一初期習作をからめて》，《文學研究科論集》3月號，1990年3月，頁18。

- 野中潤，〈イメージとシンボルの射程——横光利一「時間」論の試み〉，《文學と教育》6月號，1990年6月，頁4。
- 遠藤郁子，〈横光利一「時間」について〉，《文研論集》3月號，1997年3月，頁159~161。
- 謝惠貞，〈愛國的春杏〉，《文學臺灣》第64期，2007年10月，頁80~91。
- 謝惠貞，〈臺灣作家巫永福における日本新感覺派の受容——横光利一「頭ならびに腹」と巫永福「首と体」の比較を中心に〉，《日本台湾学会報》第11號，2009年，頁208~222。

#### 四、學位論文

- 張文薰，〈植民地プロレタリア青年の文芸再生——張文環を中心とした『フォルモサ』世代の台湾文学〉，東京：東京大學大学院人文社會系研究科，博士論文，2005年。
- 趙勳達，〈「文藝大眾化」的三線糾葛：一九三〇年代臺灣左、右翼知識分子與新傳統主義者的文化思維及其角力〉，臺南：成功大學臺灣文學研究所博士論文，2009年。

### 附錄

		學 籍 簿				姓名		巫 永 福													
入學試驗		學科		分數		名次		備註													
發給		點數																			
學 業 成 績 及 勤 惰																					
年 級	學 期	身 體	操 行	學 業 成 績																備 註	
				國文	英語	數學	物理	化學	生物	地理	歷史	公民	體育	音樂	美術	勞作	其他	總 分	平均		年 級
初 中	一 年	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
初 中	二 年	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
初 中	三 年	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
高 中	一 年	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
高 中	二 年	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...
高 中	三 年	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...	...

圖 1 愛知縣瑞陵高校藏巫永福學籍簿正面

愛知縣熱田中學校

氏名	巫永福		本籍	愛知縣瑞陵郡瑞陵町八上(戸)			
族籍	愛知縣(府)平民(士族)		寄留	瑞陵(戸)			
生年月日	大正二年二月十一日生			瑞陵(戸)			
戸主	巫俊		前學年ノ學歷	小學校卒業(五年、高一、高卒) 瑞陵(戸)			
在學中ノ略歴							
入學	第 一 學 年	大正 年 月 日	山				
退校	第 三 學 年	大正 年 月 日	知學ノ部々工				
卒業年月日	大正 年 月 日						
保 證 人							
	氏 名	族 籍	職 業	本人ノ關係	本 籍 及 寄 留		
正保證人	巫 俊	平民	父	父	本籍	愛知縣瑞陵郡瑞陵町八上	
					寄留	瑞陵(戸)	
副保證人	弟 鏡 五	平民	弟	弟	本籍	愛知縣瑞陵郡瑞陵町八上	
					寄留	瑞陵(戸)	
備 考	(1) 職業ハ成ルベク具体的ニ記シテ記シ。						
	(2) 資格ハ主要ナルモノヲ記入シテ記シ。						
(3) 正・副・保證人各二人ツツノ額アルハ變更アリタル時ノ用意ナリ。							
(4) 戸主欄ヘハ「誰ノ何男又ハ弟」ナドト記入スルコト。							

圖 2 愛知縣瑞陵高校藏巫永福學籍簿背面

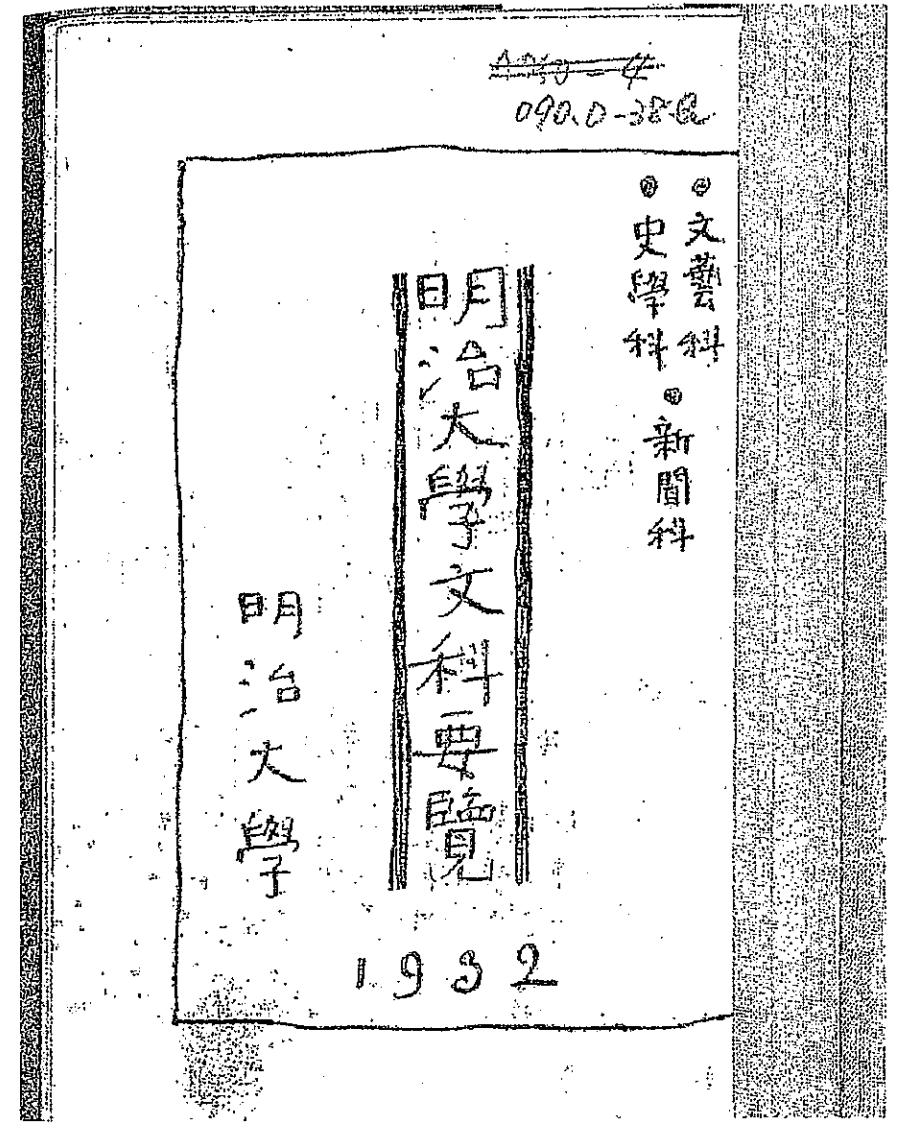


圖 3 巫永福入學時期明治大學文科概覽手冊封面

第一學年	第二學年	第三學年	第四學年
文學部	文學部	文學部	文學部
日本文學	日本文學	日本文學	日本文學
國語	國語	國語	國語
英語	英語	英語	英語
法語	法語	法語	法語
算術	算術	算術	算術
物理	物理	物理	物理
化學	化學	化學	化學
生物	生物	生物	生物
地理	地理	地理	地理
歴史	歴史	歴史	歴史
政治	政治	政治	政治
経済	経済	経済	経済
体育	体育	体育	体育
音楽	音楽	音楽	音楽
美術	美術	美術	美術
職業	職業	職業	職業

その中核を病的に補へし。  
文學部を分科にして、超世しき者には漢學部を設け、餘りたるは文學部の上級の一科又は全科を編入する。

### 二 各科細説

#### 文藝科

本文藝科は在來の文藝科と異なり、その根本方針に於いても、教授法に於いても、独自の進歩と存在理由とを持つものである。今その特長を一端を述べば

在來の文藝科は古典や外國諸本位の文藝の研究に没頭し、文學の基礎よりはその上の階層に於ける技巧が現れるが、本文藝科は廣く文學の階層を自體とする。

學生の中にある文藝的のよき者を、他より上とせしめ、そのよきを、筆記や討論の教授法を出発点として、創作の活動、観察、制作に力を注ぐ。詩論は一學年位の基礎を設け、二期乃至三年位を専攻とし、元々有るべき中核を病的に補へし。

圖 4 巫永福入學時明治大學文科概覽手冊內頁 1

#### 文藝科擔任教師

日本文學	國語	英語	法語	算術	物理	化學	生物	地理	歴史	政治	経済	体育	音楽	美術	職業
吉田 甲子太郎	今 高 隆	吉田 甲子太郎	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆

圖 5 巫永福入學時明治大學文科概覽手冊內頁 2

日本文學	國語	英語	法語	算術	物理	化學	生物	地理	歴史	政治	経済	体育	音楽	美術	職業
吉田 甲子太郎	今 高 隆	吉田 甲子太郎	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆

日本文學	國語	英語	法語	算術	物理	化學	生物	地理	歴史	政治	経済	体育	音楽	美術	職業
吉田 甲子太郎	今 高 隆	吉田 甲子太郎	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆

圖 6 巫永福入學時明治大學文科概覽手冊內頁 3

日本文學	國語	英語	法語	算術	物理	化學	生物	地理	歴史	政治	経済	体育	音楽	美術	職業
吉田 甲子太郎	今 高 隆	吉田 甲子太郎	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆	今 高 隆

圖 7 巫永福入學時明治大學文科概覽手冊內頁 4

——選自靜宜大學臺灣文學系主編《巫永福文學創作國際學術研討會論文集》  
臺北：巫永福文化基金會，2012年5月



雄 龔顯宗教授榮退紀念論文集編輯委員會 2009年1月 頁  
116—117

458. 羅秀美 當代都市文學「史前史」——1979年以前臺灣文學中的都市書寫  
——日治時期的都市書寫〔〈首與體〉、〈山茶花〉、〈慾〉部分〕  
文明·廢墟·後現代——臺灣都市文學簡史 臺南 國立臺灣文  
學館 2013年8月 頁40—42

459. 邱容各 三〇年代的臺灣兒童文學：黃金時期——推動者行止——臺灣新  
文學作家——巫永福：臺灣少年小說寫作前行者〔〈黑龍〉、〈阿  
煌與父親〉〕 臺灣近代兒童文學史 臺北 秀威資訊科技公司  
2013年9月 頁266—273

#### 作品評論目錄、索引

460. 張恆豪 巫永福小說評論引得 翁鬧、巫永福、王昶雄合集（臺灣作家全  
集） 臺北 前衛出版社 1991年2月 頁313—314

461. 〔趙天儀編〕 閱讀進階指引 巫永福集 臺南 國立臺灣文學館 2008  
年12月 頁122—123

462. 〔封德屏主編〕 巫永福 臺灣現當代作家評論資料目錄（二） 臺南  
國立臺灣文學館 2010年11月 頁991—1010

臺灣現當代作家研究資料彙編. 58. 巫永福 / 許俊雅編  
選. — 初版. — 臺南市：臺灣文學館, 2014.12  
面：公分  
ISBN 978-986-04-3263-3(平裝)  
1. 巫永福 2. 傳記 3. 文學評論  
863.4 103024272

#### 【臺灣現當代作家研究資料彙編】58

#### 巫永福

發行人 翁誌聰  
指導單位 行政院文化部  
出版單位 國立臺灣文學館  
地址 / 70041 臺南市中西區中正路1號  
電話 / 06-2217201 傳真 / 06-2218952  
網址 / www.nmtl.gov.tw 電子信箱 / pba@nmtl.gov.tw

總策畫 封德屏  
顧問 林淇瀾 張恆豪 許俊雅 陳信元 陳義芝 須文蔚 應鳳凰  
工作小組 汪黛玟 陳欣怡 陳鈺翔 張傳欣 莊雅晴 黃憲婷 詹宇霏 蘇琬鈞  
編選 許俊雅  
責任編輯 張傳欣  
校對 杜秀卿 張傳欣 莊雅晴 黃憲婷 蘇琬鈞  
計畫團隊 財團法人台灣文學發展基金會  
美術設計 翁國鈞·不倒翁視覺創意  
印刷 松霖彩色印刷事業有限公司

著作財產權人 國立臺灣文學館  
本書保留所有權利。欲利用本書全部或部分內容者，須徵求著作財產權人  
同意或書面授權。請洽國立臺灣文學館研究典藏組（電話：06-2217201）

經銷展售 國家書店松江門市（02-25180207）  
國立臺灣文學館—雪芙瑞文學咖啡坊（06-2214632）  
三民書局（02-23617511） 五南文化廣場（04-22260330）  
台灣の店（02-23625799） 府城舊冊店（06-2763093）  
南天書局（02-23620190） 唐山出版社（02-23633072）  
草祭二手書店（06-2216872）

初版一刷 2014年12月  
定價 新臺幣480元整  
第一階段 15冊新臺幣5500元整 第二階段 12冊新臺幣4500元整  
第三階段 23冊新臺幣8500元整 全套 50冊新臺幣18500元整  
全套 50冊合購特惠新臺幣16500元整  
第四階段 14冊新臺幣5000元整

GPN 1010302584（單本） ISBN 978-986-04-3263-3（單本）  
1010000407（套） 978-986-02-7266-6（套）